

Alvos, dorsos e saltos

Notas sobre os animais em Amadeo de Souza-Cardoso

Marta Soares *

Universidade Nova de Lisboa

Resumo:

Aparentemente, a partir de 1914, os animais não estão tão presentes na obra de Amadeo de Souza-Cardoso. Se muita da fauna inicial de Amadeo é presa e, portanto, alvo de caça, mais tarde, durante a 1ª GM, os insectos surgem na pintura associados a alvos de tiro. Igualmente em simbiose com o alvo, insinuam-se relações com o olho animal e o disco simultaneísta.

Recuando a 1911, ao período dos *Galgos*, proponho uma reinterpretação do par de cães, tendo em conta as considerações de Amadeo sobre a montanha, e dos seus coelhos enquanto criaturas híbridas que convocam uma segunda paisagem.

Num registo assumidamente exploratório e fragmentário, este ensaio mapeia algumas ideias suscitadas pela *animalia* de Amadeo, preparando o terreno para futuras indagações mais profundas sobre o lugar dos animais do pintor português no seio do modernismo.

Palavras-Chave: Amadeo de Souza-Cardoso; animais; pintura; modernismo.

* Investigadora doutoranda, bolseira de doutoramento FCT, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de História da Arte, Lisboa, Portugal.

*As montanhas têm um estilo de linhas que dá
vontade de lhes passar a mão pelo dorso.*

— Amadeo de Souza-Cardoso

Nota prévia

Ao contrário de Franz Marc (2001), Amadeo não deixou um texto sobre os animais, que tanto habitam a sua pintura. Desconheço se indagaria sobre a visão dos animais, a linguagem dos animais, se via neles uma fonte para combater a pintura académica. Talvez... Sabe-se que alguns deles – aves e o cavalo de *Clown*, *cavalo salamandra* – são inspirados em estampas japonesas¹. Extrapola-se amiúde da sua biografia o interesse pelo cavalo, pela figura do cavaleiro e pela caça. Talvez faça sentido, em investigações futuras, reler com mais atenção *A Evolução Criadora* de Bergson – livro da sua biblioteca – que, entre outros aspectos, se dedica às convergências e divergências dos mundos vegetais, animais e humanos (Bergson, 2001 [1907], pp. 95-169)². Na correspondência, Amadeo deixou pequenos apontamentos que merecem alguma atenção. Em 1910, numa carta a Lúcia em epígrafe, Amadeo vê a montanha como um animal³. Mais tarde, durante a guerra, dirá a Sónia Delaunay que “trabalha como um animal”⁴. Neste caso, está implícito o trabalho intenso. Pergunto-me se estará aí igualmente implícita uma valorização do instinto no fazer da pintura modernista⁵.

1. Alvos

Deixando de parte o cavalo, o falcão (totémico)⁶, os cães e o pássaro do Brasil⁷, as presas ocupam um lugar considerável na obra de Amadeo de Souza-Cardoso. Basta folhear os animais-alvos da sua cópia e ilustração da *Légende de Saint Julien L'Hospitalier* para o constatar. Contudo, a interpretação de Amadeo não dá a ver a crueldade infringida

¹ Estampas do livro *Drawings from the Old Masters* reproduzidas em (Freitas, 2007, p. 121).

² Sobre Bergson, Amadeo e o exemplar da *Evolução Criadora* na biblioteca particular de Amadeo, ver (Molder, 2016 [2006], pp. 232-233).

³ Carta de Amadeo de Souza-Cardoso a Lucie Pecetto, 1910. Espólio Amadeo de Souza-Cardoso, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, ASC 12/15.

⁴ Carta de Amadeo de Souza-Cardoso a Sonia Delaunay, 11/06/1915. Publicada em (Ferreira, 1981, p. 70).

⁵ Para um enquadramento sobre os animais no modernismo, ver (Rentzou, 2016).

⁶ Sobre o falcão e como complemento fundamental à reflexão sobre o animal, ver (Molder, 2016 [2006]).

sobre os animais no conto de Flaubert. Como observou Maria Filomena Molder a propósito do parricídio, o artista poupa-nos da “retórica naturalista” do horror:

Apesar das pesadas gotas – precisamente da mesma cor de ferrugem com que na capa o título da obra de Flaubert é desenhado – que enchem a página em que o parricídio é descrito, Amadeo passa por cima desse horror, não lhe dando vazão pelo recurso de qualquer retórica naturalista. Nas suas ilustrações não há quase sinais nem da crueldade nem do ser arrastado pela náusea nem da cura e da salvação, isto é, da obediência sem limites ao leproso desalmado que tudo perde e tudo exige, e que tanto perturbou R. M. Rilke.

O que é que viu Amadeo na *Légende*? Viu a vertigem da caça, das aves de rapina, do cavalo e do cavaleiro, da floresta, dos lobos e dos castores, do animal em nós, a atracção pela viagem e pelas armas de guerra (o machado, a espada, a lança, o maço), pelos emblemas, pelos brasões; o horror do incesto, porém, é sobretudo segregado pela cópia secreta e belíssima do texto de Flaubert. Trata-se de uma ilustração em que a cópia se eleva a elemento expressivo pelo desenho das letras, pelos ornamentos que as emolduram, pela plenitude cromática, sem interpretação mimética dos episódios da história, sem extracção de uma metafísica do mal (Molder, 2016 [2006], p. 229).

Noutro tempo e com outro sentido, os animais de Amadeo voltam a ser alvos. Durante a guerra, e já numa fase final da sua vida, entre 1916 e 1917, os mamíferos que se observavam em 1910-1912 são substituídos por insectos e aves (um pato e o pássaro do Brasil).

Colocados ao centro de discos de tiro [**Figuras 1 e 2**], os insectos estão literalmente “na mira” do atirador e têm implicações ao nível da apropriação dos discos simultaneístas delaunayanos. Como sugeriu Joana Cunha Leal, estas “armadilhas para moscas e insectos” insinuam um “distanciamento voluntário e consciente” dos projectos puristas de Robert Delaunay que não parece ser muito lisonjeiro para com o pintor francês (Leal, 2013, pp. 109-110). Antes pelo contrário, expressa-se nestas obras um “diálogo incompatível” entre pintores que é “infestado por insectos” (Leal, 2013, p. 110). Essa incompatibilidade reside na conversão de um signo da pintura de Delaunay – o disco, que configura uma teoria de contrastes de cores simultâneas derivada de pesquisas ópticas com aspirações abstractas – noutro signo, de Amadeo, que desmonta o disco do projecto de abstracção, fá-lo descer à terra, ao campo da representação, transformando-o em tiros de alvos, articulações de braços, ou olhos. Enquanto a historiografia de José-Augusto França (1986 [1957], pp. 139-140) encarou esse gesto de Amadeo num sentido pejorativo,

⁷ Refiro-me ao quadro *Canção Popular e o Passáro do Brazil*, de 1916, recriado no filme *Máscara de Aço contra Abismo Azul* (Paulo Rocha, 1988).

como incompreensão do projecto de Delaunay, Joana Cunha Leal entendeu-o como sintoma de distanciamento crítico e de sentido de humor. É, aliás, de humor que se trata quando Amadeo brinca com a relação entre a mosca e a expressão “*na mouche*”, em *Mucha*, pequena pintura de 1916 [Figura 3]⁸. Convergem, assim, o signo delaunayano, o animal e o tiro.



Figura 1. Amadeo de Souza-Cardoso, *Título desconhecido (Entrada)*, c. 1917. INV. 77P9, e detalhe. Museu Calouste Gulbenkian – Colecção Moderna. Fonte: Museu Gulbenkian

⁸ A interpretação inicial de *Mucha* em diálogo com a expressão “*na mouche*” é de José-Augusto França (1986 [1957], p. 99-100).

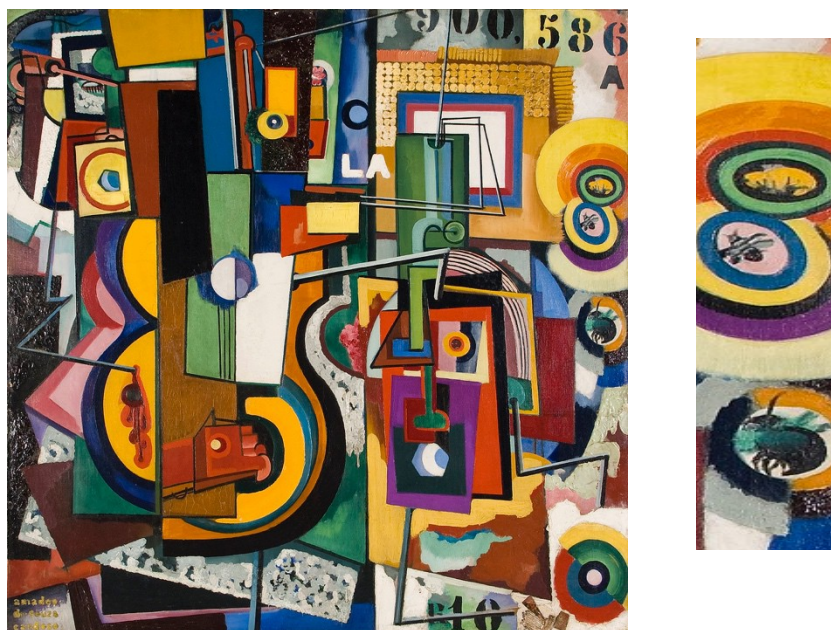


Figura 2. Amadeo de Souza-Cardoso, *Título desconhecido*, c. 1917. INV. 77P8, e detalhe. Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna. Fonte: Museu Gulbenkian

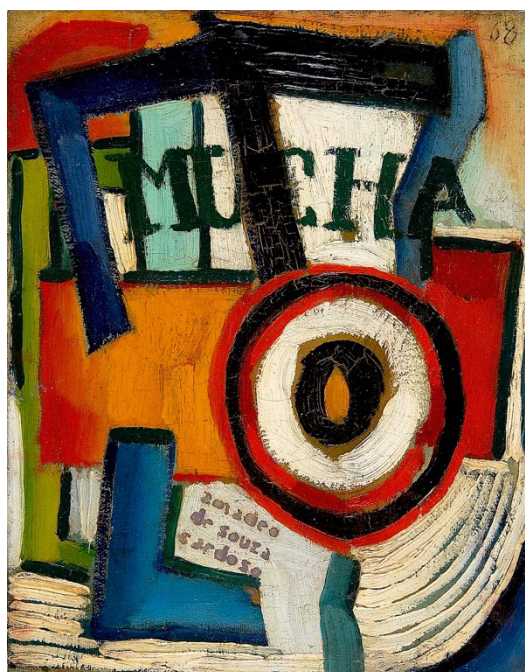


Figura 3. Amadeo de Souza-Cardoso, *Mucha*, c. 1916. INV. 86P21. Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna. Fonte: Museu Gulbenkian



Figura 4. Amadeo de Souza-Cardoso, *Trou de la serrure Parto da Viola Bon ménage Fraise avant-garde*)⁹, c. 1916. INV. 68P17. Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna. Fonte: Museu Gulbenkian



Figura 5. Amadeo de Souza-Cardoso, *Pato violino insecto*, c. 1916. INV. 77P9, e detalhe. Coleção particular. Fonte: Museu Gulbenkian

⁹ Num manuscrito, Amadeo desenhou uma mão a apontar, semelhante à do *Manifesto Anti-Dantas*, e uma clave de sol invertida em espelho antes do “Parto da viola”. Espólio de Amadeo de Souza-Cardoso, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, ASC 09/11.

O disco/alvo pode ocasionalmente metamorfosear-se em olho. Creio que é esse o caso de *Trou de la serrure Parto da viola Bon ménage Fraise avant-garde* [Figura 4]. Inserido numa série especialmente dedicada à vitalidade dos objectos – dada pelos títulos (*Vida dos Instrumentos, Interior expressão das cousas, Copo branco beleza dos objectos*), pelas cores garridas e, numa fase mais tardia, por indícios de sangue a escorrer de uma guitarra [Figura 2] –, *Parto da viola* remete para o nascimento de um instrumento musical, ou para um instrumento em trabalho de parto. Anteriormente, entendi a configuração do instrumento em termos antropomórficos. Agora inclino-me mais para uma hipótese de fusão entre o instrumento e o animal.

O violoncelo¹⁰ tem uma configuração algo animalesca dada pela sugestão de um olho/disco órfico no tampo do violoncelo e pelo cavalete, que, visto de perfil, lembra um bico. Talvez em diálogo com *Pato violino insecto*, pintura do mesmo período [Figura 5], Amadeo tenha chegado a uma simbiose do instrumento e do animal. Em *Pato violino insecto*, o buraco do violino quase parece uma ampliação do olho do pato¹¹. O buraco e o olho estão perfeitamente alinhados (diria até que a associação é encorajada por uma espécie de rectângulo preto realçando estes dois elementos). Por sua vez, o disco órfico de *Mucha* parece uma ampliação do disco/olho de *Parto da Viola*. Os discos de Amadeo operam, assim, uma sucessão de metamorfoses onde o animal ocupa um lugar especial.

¹⁰ Tenho vindo a interpretar o instrumento como viola de arco, seguindo o título de Amadeo, mas alertaram-me recentemente para o espigão. Provavelmente a “viola” do título remeterá mais para a família das violas do que estritamente para a viola de arco.

¹¹ Este quadro é curioso por outro aspecto: o tamanho desproporcional de um insecto enorme, comparado com o violino e o pato.



Figura 6. Fotografia desconhecida, *Amadeo e Lucie no atelier na Rue Ernest Cresson*, 1913. ASC 02/06. Espólio de Amadeo de Souza-Cardoso, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

2.Dorsos

Há duas fotografias do atelier de Amadeo em Paris onde se vêem os *Galgos* – em rigor, *Lévriers*¹² – encostados à parede, no canto inferior esquerdo. Numa delas, Amadeo lê sentado à mesa, noutra, Lucie lê, provavelmente em voz alta, enquanto Amadeo a observa [Figura 6]. As cabeças dos galgos apontam para eles.

¹² *Lévriers* era o título do quadro no catálogo do *XXVII Salon des Indépendants*, em Paris, em Abril de 1911.

Os quadros que estavam em Paris, aí se mantiveram durante a I Guerra Mundial, que apanharia o casal de surpresa em Barcelona, no verão de 1914, e condicionaria a longa estada em Portugal. Amadeo nunca mais voltaria a ver e a expor os icónicos *Galgos*, que, com a *Cozinha de Manhufe*, devem ser os seus quadros mais acarinhados. Daí a insatisfação dos visitantes que queriam ver os *Galgos* em 2016, no Museu Nacional de Soares dos Reis, e em 2017, no Museu do Chiado¹³.

Na rua D. Manuel II, no Porto, rua do Museu Soares dos Reis, intervenções do colectivo “Arte sem dono” homenageavam Amadeo. Uma delas era o coelho a saltar que se vê tanto nos *Galgos*, entre os cães, como no quadro inteiramente a ele dedicado – *The Leap of the Rabbit*, obra que tinha sido vendida no *Armory Show*, em 1913, a Arthur Jerome Eddy e desde então permaneceu nos Estados Unidos, agora no Art Institute of Chicago. A expectativa de rever os icónicos animais de Amadeo manifestava-se logo nessas homenagens dias antes de inaugurar a exposição e seria completamente gorada.

Ao revisitar o centenário da exposição, o catálogo de 1916 ditou os critérios de selecção das obras, excluindo os *Galgos* e outros animais do mesmo período, deixando apenas alguma fauna do álbum *XX Dessins* e o desenho *Ciganos, Espanha*, datável de 1913-1914.

Em 1911 e 1912, os animais dominavam grande parte do trabalho de Amadeo. É nesse contexto que surgem os *Galgos*, o álbum *XX Dessins* e, sobretudo, a ilustração e cópia da *Légende de Saint Julien L'Hospitalier*. Irei agora deter-me nos *Galgos*.

Há qualquer coisa de bizarro nos *Galgos* enquanto cena de caça. Seria expectável que os *Galgos* perseguissem os coelhos aos seus pés. No entanto, vemo-los de pé, estáticos, contemplativos... Amadeo pinta um par de galgos indiferente ao par de coelhos¹⁴.

Os galgos de Amadeo e os galgos de Courbet (*Les Lévrier du Comte du Choiseul*, 1866) convergem no par e no contraste cromático (um escuro e um claro). Contudo, distinguem-se pelas posições. Enquanto os galgos de Courbet são autónomos (um na horizontal, outro virado de costas) e de interacção aparentemente mais limitada, os de Amadeo

¹³ Refiro-me à exposição *Amadeo de Souza-Cardoso / Porto Lisboa / 2016-2017*.

¹⁴ Helena de Freitas comparou os *Galgos* com *A caçada na floresta*, de Ucello. Ver (Freitas, 2010, p. 10).

estão lado a lado, o galgo preto sobrepondo-se parcialmente ao branco¹⁵. Acompanhamos a curva dos dorsos até ao emaranhado de caudas e pernas traseiras.

Insinua-se uma proximidade nos cães de Amadeo que não se encontra nos cães de Courbet e uma verticalidade, um movimento diagonal ascendente, em contraste com os famosos cães de Franz Marc, num nível mais térreo. São animais claros no solo nevado, por vezes com muito sono. Amadeo aplanar e estilizar os corpos, quase silhuetas. Marc modela-os. Courbet pinta os pêlos, com gradações de cor, e está ao nível dos cães. Marc tende a vê-los de cima. Amadeo realça-lhes a altura e uniformiza as cores.

Os cães dos três pintores distinguem-se igualmente na relação com a paisagem. Os de Courbet parecem mais atentos à caça. Sentimo-los mais ansiosos. As suas posições sugerem uma divisão das tarefas de observação. Enquanto o branco olha numa direcção, o castanho examina a outra. Ambos estáticos. Os cães na neve de Marc estão quase camuflados numa paisagem que pouco se revela. A ampliação dos cães retira o espaço consagrado à paisagem, mas sente-se uma diluição entre ela e o animal que dorme, ou o par de cães que corre. É uma paisagem chã. Talvez a visibilidade da neve conduza ao nível do solo... Apesar de diferentes posições dos pescoços e das cabeças – aquelas que permitem a revelação do galgo branco –, os galgos de Amadeo olham, juntos, praticamente na mesma direcção. Ao contrário dos olhares ligeiramente desconfiados do par de Courbet, intui-se uma serenidade nos cães de Amadeo.

Mais uma vez descarto as convenções e os ritmos da caça, por muito que se invoque o interesse de Amadeo pela caça e o enredo de *Saint Julien L'Hospitalier*. Se os cães permanecem impávidos face às potenciais presas – os coelhos saltitantes –, talvez os seus olhares se desviem para um gesto mais humano, para a contemplação da natureza. E existe, parece-me, uma troca entre as linhas da paisagem e as dos galgos.

Inspirando-me nas montanhas, cujo “estilo de linhas dá vontade de passar a mão pelo dorso”, vejo agora os dorsos dos galgos acompanhando as curvas das colinas. Nesse processo, a animalidade é transferida para a montanha e a paisagem para o animal. Os contornos

¹⁵ A exposição “Os Galgos: olhar a história de uma pintura” – patente na Fundação Calouste Gulbenkian, em 2004 – revelou as sobreposições descobertas por exames radiográficos. Os *Galgos* são, portanto, uma tela de palimpsestos que tem por base uma composição com dois cavalos numa paisagem rural e um nu “modiglianesco”, cujo contorno das costas ainda se vislumbra, como um sulco na montanha em primeiro plano.

das colinas seriam, assim, dorsos de galgos apelando ao tacto. Sem o contraste introduzido pelo galgo branco, esta relação dorso-colina estaria praticamente camuflada nas tonalidades mais escuras.

Creio ver ainda uma projecção humana nos *Galgos*, sobretudo num dos seus estudos prévios [Figura 7]. Trata-se de uma ampliação das cabeças dos galgos a grafite e sem paisagem. Continuam lado a lado, mas desta vez é o galgo branco que eclipsa parcialmente o mais escuro. O contraste cromático não é tão acentuado, visto que o outro galgo é apenas ligeiramente mais escuro. A silhueta aconteceu posteriormente, no fazer da pintura, ocultando o olhar do galgo escuro que aqui se revelava. O galgo branco tem olhos completamente baços, duas bolinhas pretas estilizadas; a curva de uma delas destaca-se do perfil. A proximidade entre os cães leva-me a intuir uma carícia, uma ligeira inclinação que sugere o movimento de roçar um *outro*, ou a partilha de um segredo. O galgo escuro a seduzir o galgo claro, mais tímido ou absorto...

A configuração deste esboço foi praticamente cancelada na pintura, que acabou por se basear mais noutra estudo [Figura 8], colocando os galgos com os coelhos saltitantes nas montanhas ao por-do-sol. Amadeo afinou essa solução no quadro, optando pela verticalidade da tela e da composição que acentuam a elegância dos galgos. Mas talvez não se tenha perdido uma certa intuição que o esboço das cabeças me deixa. É por isso que, intuitivamente, interpreto os galgos como um casal.



Figura 7. Amadeo de Souza-Cardoso, *Sem título (esboço para os Galgos)*, 1911, INV. 77DP341. Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna. Fonte: Museu Gulbenkian.

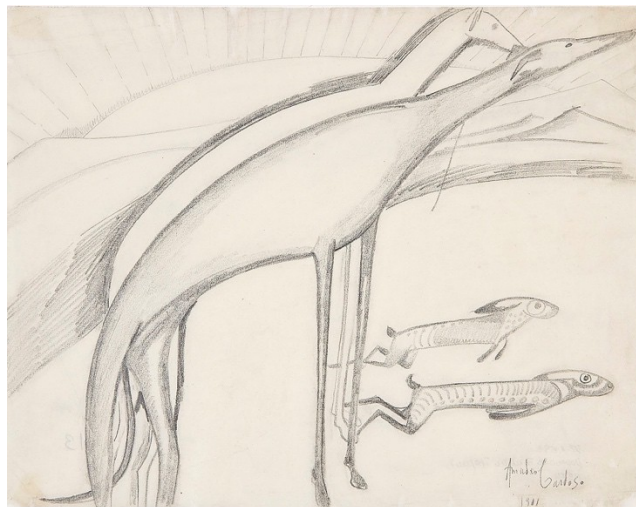


Figura 8. Amadeo de Souza-Cardoso, *Sem título (esboço para os Galgos)*, 1911, INV. 92DP1593. Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna. Fonte: Museu Gulbenkian.



Figura 9. Amadeo de Souza-Cardoso, *Lévriers*, 1911, INV. 77P1. Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna. Fonte: Museu Gulbenkian.

3. Saltos

Nos *Galgos* [Figura 9] e em *The Leap of the Rabbit*, os coelhos surgem como figuras híbridas, simultaneamente terrestres e aquáticas. O salto, o azul cinza e as riscas em forma de guelas contribuem para a sugestão de coelhos-peixes movendo-se na terra. Em *the Leap of the Rabbit*, o salto contrasta brutalmente com a rigidez das plantas, sobretudo dos caules e das pétalas das flores, que, por sinal, lembram discos simultâneos. Através do salto, Amadeo subtilmente convoca uma paisagem distinta daquela onde insere o animal. Estimula um salto na imaginação, potenciando a intersecção de paisagens. Neste sentido, é possível um diálogo entre os saltos dos coelhos de 1911 e *A chalupa*, de 1914-15 [Figura 10]. Enquanto, nos coelhos, é o desenho que potencia uma intersecção de paisagens, na chalupa, é a mancha azul mesclada de brancos e amarelos que, em pinceladas deslizantes, insinua uma paisagem terrestre, uma espécie de estrada ascendente na diagonal que vira à esquerda. Nos primeiros, imaginamos o mar na paisagem terrestre, no segundo, uma estrada de montanha na tempestade marítima¹⁶.



Figura 10. Amadeo de Souza-Cardoso, *A chalupa*, c. 1914-1915, INV. 77P22. Museu Calouste Gulbenkian – Colecção Moderna. Fonte: Museu Gulbenkian.

¹⁶ Sobre a intersecção de paisagens em Amadeo, o interseccionismo pessoano e o poema “Marine”, de Rimbaud, ver (Soares, 2014, pp. 68-70).

Nota final

Através dos alvos, dos dorsos e dos saltos é possível percorrer os animais de Amadeo de Souza-Cardoso e abrir algumas pistas de leitura que exigem maior profundidade. Enquanto o salto é indiscutivelmente um movimento, creio que também os alvos e os dorsos convidam ao movimento.

Os alvos ditam a trajetória de um disparo ou de uma seta destinada a atingir os animais. Eles surgem também num período bélico. Não será, portanto, descartável um sintoma de militarismo, que o próprio Amadeo de Souza-Cardoso confessava neste período¹⁷. Por outro lado, o alvo, associado à mosca revela sentido de humor, uma brincadeira em torno da expressão “na mouche”. Em diálogo com o disco simultaneísta de Robert Delaunay, o alvo é um sintoma de apropriação crítica da pintura de vanguarda, assim como a sua metamorfose em olho, que pode transitar de um animal para um ser inanimado, como um instrumento musical. A própria metamorfose destes signos acaba por gerar movimento, circulações entre as pinturas de Amadeo.

Já o dorso apela a um movimento positivo, neste caso, o da carícia a um par de cães contemplativos e, quem sabe, apaixonados. Quer os dorsos dos galgos, quer os saltos dos coelhos são indissociáveis da paisagem. Os primeiros, alinhados com a montanha, fundem-se nela. Os últimos, pintados na terra, criam pontes com o mar.

¹⁷ Carta de Amadeo de Souza-Cardoso a Robert Delaunay, 18/09/1915?. Publicada em (Ferreira, 1981, p. 75).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amadeo de Souza-Cardoso. *Porto Lisboa. 2016-1916*, Porto, Portugal: Bluebook.

Bergson, H. (2001 [1907]). *A Evolução Criadora*. Lisboa, Portugal: Edições 70.

Ferreira, P. (Ed.). (1981). *Correspondance de quatre artistes portugais – Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana – avec Robert et Sonia Delaunay*. Paris, France: PUF.

França, J-A. (1986). *Amadeo de Souza-Cardoso, o Português à Força; Almada Negreiros, o Português sem Mestre*. Venda Nova, Portugal: Bertrand.

Freitas, H. de, coord. (2007). *Amadeo de Souza-Cardoso. Catálogo Raisonné. Fotobiografia*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian; Assírio & Alvim.

Freitas, H. de, coord. (2008). *Amadeo de Souza-Cardoso. Catálogo Raisonné – Pintura*, Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian; Assírio & Alvim.

Freitas, H. de (2010). “Amadeo de Souza-Cardoso/Os Galgos”, in *100 Obras da Coleção do CAM*, Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 10-11.

Leal, J. C. (2013). “Trapped Bugs, Rotten Fruits and Faked Collages: Amadeo de Souza-Cardoso’s troublesome modernism”, in *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, 82 (2). Retirado de:

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00233609.2013.794859>

Marc, F. (2001). “Aphorisms 1911-1912”, in Mary Ann Caws (Ed.), *Manifesto: a century of isms* (pp. 275-276).

Molder, M. F. (2016 [2006]). “A Lenda de São Julião o Hospitaleiro de Flaubert e Amadeo de Souza-Cardoso”, in Amadeo de Souza-Cardoso. *A Lenda de São Julião o Hospitaleiro de Flaubert* (pp. 195-240).

Rentzou, E. (2016) “Animal”, in E. Hayot & R. L. Walkowitz (Ed.), *A new vocabulary for global modernism* (pp. 29-41).

Soares, M. (2014). *Amadeo e Orpheu. Para o desenvolvimento das relações entre Amadeo de Souza-Cardoso e a revista Orpheu*. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Retirada de:

https://run.unl.pt/bitstream/10362/14444/1/Tese_Mestrado_Marta_Soares_15_Out_2014.pdf